

許常惠 “前奏與賦格” 樂曲分析

李妮妮

第一章 緒 論

第一節 許常惠生平簡介

作曲者許常惠先生是民國十八年（西元 1929 年）出生於臺灣省彰化縣和美鎮，民國四十二年（1953 年）畢業於臺灣師範大學音樂系，翌年（1954 年）負笈巴黎，在巴黎大學隨夏野教授（Jacques Chailley）學音樂史，在國立巴黎高等音樂學院隨梅湘教授（Olivier Messiaen）學樂曲分析，並在岳禮維教授（André Jolivet）之門下學習作曲。

許教授於民國四十八年（1959 年）返國，近四十年來，在台灣音樂界以作曲家、民族音樂學家以及教育家三種身份，活躍於音樂工作，領導學術研究及活動並栽培了無數後輩音樂工作者：

一、在作曲上創作了上百首作品，包括獨唱與合唱曲、獨奏與室內樂曲（包括中西樂器）、管弦樂、歌劇、舞劇和清唱劇；並創立製樂小集（1961 年）、現代音樂研究會（1969 年）、亞洲作曲家聯盟（1973 年）、中華民國作曲家協會（1989 年度）等組織，致力及領導以傳統音樂為泉源的現代音樂創作。

二、在民族音樂的研究上，許先生從未間斷過田野採集的工作，在臺灣全省的山地與平地，做全面的民俗音樂調查、採集、整理和研究工作，發表論文數十篇，各式音樂相關文章數百篇，發起並成立中國民族音樂研究中心（1967 年）、中華民俗藝術基金會（1975 年）及中華民國民族音樂學會（1991 年）等機構。

三、在教學上，許先生曾任教於臺灣師範大學、臺灣藝術專科學校、國立藝術學院、東吳大學、文化大學及實踐家專……等音樂科系所，擔任理論

作曲與音樂學的課程，以及政治大學、東海大學的音樂通識課程，教導學生無數，尤以在作曲及民族音樂學界中，今日臺灣樂壇之中堅多出自其門下。

除此之外，在行政工作上，許先生歷任中華民國作曲家協會理事長（1980-91 年）、中華民國音樂教育學會理事長（1993-95 年）、中華民國民族音樂學會理事長（1991-97 年）及臺灣師範大學音樂系主任兼研究所所長（1991-94 年）、中華民俗藝術基金會董事長、中華音樂著作權人聯合總會理事長等職務。在國際上，也曾擔任巴黎第四大學音樂學研究所及日本國立音樂大學、北京中央音樂學院、中國藝術研究院音樂研究所之客座教授，並被選為亞洲作曲家聯盟及亞太民族音樂學會主席。在 1980 年版的 Grove 音樂字典更將其列入音樂家之列（臺灣唯一），可見其音樂成就在國內外均受肯定。

許先生曾獲十大傑出青年「金手獎」（1965 年）、吳三連文藝獎（1979 年）、法國文化部「騎士勳章」（1985 年）、行政院文化建設委員會「國家文藝獎」（1992 年）、行政院國家科學委員會「傑出研究獎」（1993 年）、法國榮譽軍團「長官級勳章」（1996 年）、行政院「文化獎章」（1997 年）等。

第二節 許常惠鋼琴作品簡介

整體來看，許教授在作曲方面的努力包括「創作」、「薪傳」、「交流」等三方面¹，而單就其所有之鋼琴作品來看，以其創作意圖著眼，亦可以分為「推廣」、「演奏」及「與大型樂團協奏」等三個方向：

第一、爲了推廣我國之鋼琴音樂教育，希望給初學鋼琴之兒童、少年及青年有中國風格的鋼琴作品可彈，在這樣之意圖下，產生了中國民歌鋼琴曲集第一集（給兒童二十首），作品三十四：(1)可愛的太陽(2)搖籃歌(3)下大雨(4)捉螃蟹(5)牛犁歌(6)打獵歌(7)小小扁(8)落水天(9)六月茉莉(10)牛郎織女(11)女娃哥哥(12)可愛的太陽(13)月亮出來亮光光(14)牽牛花雨(15)盼五更(16)哭七七(17)數鴨蛋(18)蓮花(19)得得調(20)紫竹調（1980 年）；第二集（給少年二十首），作品三十五：(1)拔蔥 (2)大阪城(3)哈薩喀(4)採茶捕蝶(5)耕農歌(6)其多利(7)船夫歌(8)情歌(9)山歌(10)孝親(11)桃花(12)對花(13)梅花朵朵開(14)白

¹ 徐麗紗〈許常惠音樂論著研究〉彰化縣立文化中心，1997 年 8 月，頁 49。

雲下雪白白羊群(15)沙里紅巴(16)小白菜(17)獵人之歌(18)小河淌水(19)刮地風(20)陽關三疊(1980年)；第三集(給青年十首)作品四十六：《草螟弄雞公》變奏與主題(1993年)等，尚未完成。這些作品中，關心兒童、重視民間傳統音樂素材的運用、表達悲天憫人的情懷，具有明顯的人文關懷。

第二、純粹為鋼琴家演奏會能夠使用之中國鋼琴曲小品，這些作品包括：賦格三章「有一天在夜李娜家」，作品九號：((1)前奏與賦格(2)幻想與賦格(3)賦格與展技)(1960~1962年)、人生插曲五首，作品三十：((1)相思曲(2)搖籃曲(3)葬禮的行列(4)情長紙短(5)尋找)(1975~1976年)等二集。

可以跟大型樂團協奏之大型作品，為鋼琴和國樂團的協奏曲《百家春》(1981年)。

第三、這些作品，其作曲年代由1960年到1993年，跨越其創作之「高峰期」及「深耕期」²，創作手法由印象派的西方技巧，到成熟地融入民族音樂素材，歸納其共同的特點，即有中西音樂風格之結合交織，這無疑是其對中國民族音樂風格重視之結果。

第三節 賦格三章創作背景

許教授於1959年回國，就在回國後不久，結識李映月小姐（也是後來的第一任妻子），在交往過程中，經常造訪李小姐家，有一天，女友不在，就在家鋼琴前坐下，自然樂思泉湧，開始動手譜寫此曲。本作品之完成歷時約三個月，於1961年春天（三月初）完成，完成此曲時，兩人業已成婚。完成後，立即於三月三日「製樂小集」³第一次發表會中首演，由國立藝術館主辦，於台北市國立藝術館舉行，當晚共有侯俊慶、陳懋良、郭芝苑及許常惠四位作曲家發表作品，由呂秀美演奏⁴。本作品於1965年由新竹廣音堂初版，

² 1960年至1980年，正值作曲者青壯之年，創作力旺盛，故為「高峰期」；1980年至1997年之作品，呈現明顯的人文關懷，汲取了豐富的本土民間音樂素材，使其倡導民族音樂的理念更為深入，故為「深耕期」。

³ 由許常惠於1961年三月發起，目的在鼓勵本土新音樂之創作，至1972年六月二日止共八次，參加的作曲家有28人，53個節目，121首作品。

⁴ 蘇育代〈許常惠年譜〉，彰化縣立文化中心，1997年八月，頁29。（記載誤為「李」

1975 年由樂府出版社再版，1989 由樂韻出版社三版，並於 1981 年由四海唱片、聲美唱片作有聲之出版，1994 年復由綠洲傳播文化事業有限公司作 CD 之出版。

此曲標題「有一天在夜李娜家」，與「夜」其實並無關聯，中文標題由法文而來，「葉李娜」為「Hellene」之譯名⁵。再版時之樂譜題名為「有一天夜在李娜家」，實為錯誤。

出版時，作曲者曾作了如下之說明：

『作曲年代在 1960 至 1961 之間，剛從巴黎回國不久，所以現代的歐洲與傳統的中國混合在一起，形成東西音樂的對立與融合的有趣風格。我們不能不驚異賦格——古老的西方音樂的曲式——竟在現代中國民族樂派中復活。』

第一樂章的前奏，儘管可以聽出中國銅鑼的音響，但整個樂章是屬於作曲者在現代西歐音樂的體驗中思考出來的；第二樂章是屬於法國「印象派」與「野獸派⁶」的，儘管賦格的主題乃基於中國的五聲音樂；第三樂章裡作曲者似乎在傳統中國音樂發現了自己，悠慢板的賦格是屬於中國琴樂的抒情性，展技中更以琵琶的輪指（輪奏）手法在鋼琴上表現出強烈而樸實的中國風味。』

第二章 《前奏曲與賦格》之創作意圖

重提這首三十六年前的作品，許教授稱此種賦格曲式早已過時。提到賦格的曲子出現，最早出現要回溯到 1686 年，由 Andreas Werckmeister（1645.11.30~1706.10.26）為探究完美之轉調，首先發表了平均律理論，而三

⁵ Hellene(法)、Helen、Helena(英)，原譯「夜裡娜」，後譯為「夜李娜」，也曾譯為「葉李娜」。

⁶ 1918 年，在由杜雷（L. Durey）、奧乃格（A. Honegger）、米堯（D. Milhard）、泰萊菲（G. Tailleferre）、奧里克（G. Auric）及浦浪克（F. Poulenc）等六位法國作曲家，在巴黎成立之「六人樂派（Les Six）」，他們的宗旨是提倡新音樂，反對德布西和拉威爾的印象主義。「野獸派」即指其複調風格，也有人稱他們為新古典派。

十六年後，巴哈爲了實驗這套理論之可行性，開始給鍵盤樂器譜寫〈前奏與賦格〉，在 1722 年出版了第一輯二十四首，並在五十六年後（1742 年）又出版了第二輯的另二十四首，將此種曲式帶入藝術地位的巔峰，成爲巴洛克時代最受作曲家歡迎的深奧音樂作品。

進入古典樂派時期，賦格已不是創作的主流，海頓、莫札特、貝多芬等位作曲家，創作多以奏鳴曲式爲主，賦格曲式只在少數作品中再現。比如海頓（Franz Joseph Haydn, 1732~1809）的神劇「創世紀（Schöpfung）⁷」、貝多芬的降 B 大調第二十九號奏鳴曲「琴槌式鍵盤（Hammerklavier）」作品一〇六⁸、弦樂四重奏「大賦格⁹」以及以賦格式序曲起始的升 c 小調四重奏，至於莫札特則從未寫過認真的賦格曲式，只寫過賦格風之樂曲等等。

到了浪漫派時期，不但沒有作曲家以此種形式創作，而在此極少賦格風的創作中，也失去了對賦格形式的尊敬心情。例如：白遼士（Hector Berlioz, 1803~1869）的「幻想交響曲（Symphonie Fantastique）¹⁰」中，在第五樂章以賦格風之樂曲（Fugato）描述妖魔的群舞；另在古諾（Charles Gounod, 1818~1893）的歌劇「浮士德（Faust）¹¹」中，使用賦格手法描寫一群酒鬼的合唱，可以說對賦格污蔑到極點。

到印象樂派時期，作曲家們更摒棄賦格形式的創作，代表作曲家德布西（Claude Debussy, 1862~1918）甚至在其著作「反三角貓（Antidilettante）」以及致友人的信函中，大膽批評賦格是老太婆形式，不該再寫了；之後的作曲家佛瑞（Gabriel Faure, 1845~1924）、拉威爾（Maurice Ravel, 1875~1937）…等，也從未寫過類似之曲式。

然而此種情勢到印象樂派之後，由於某些作曲家之偶爾青睞，賦格曲式

⁷ 1801 年完成，台詞引用聖經中的創世紀。其中第十三曲後半，是以單純的上升主題作成的賦格曲。

⁸ 第四樂章，最緩板的序奏至堅毅的快板的終曲，是一首附序奏的賦格曲。

⁹ 作品一三〇，爲其晚年之作。

¹⁰ 1830 年完成，全曲共有五個樂章：「夢與熱情」、「舞會」、「野景」、「向刑場行進」、「妖魔夜的夢」。

¹¹ 1859 年完成，是根據哥德之同名詩劇改編的五幕歌劇，

在非調性音樂中才再度復活。例如，蕭士塔高維契（D.D.Shostakovitch，1906~1972）創作賦格曲；巴爾托克（Bela Bartok，1881~1945）也以嚴肅之賦格手法譜寫「為弦樂器、打擊樂器與鋼片琴之音樂（Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta）」¹²等，賦格形式再次為人採用。

賦格原為西方理性結構之一種形式，重視音樂的結構與發展，與中國音樂完全不同。作曲者秉持賦格精神，將其融入中國風格為出發點，譜下這部作品中，三首完全不同之賦格。

第一節 有關《前奏曲》

「前奏曲」在歷史上中西古今皆有，指重大作品或祭典之前序奏的樂曲。可分為以下四類：第一類，是為大型的聚會、慶典、祭典之開場、開幕之用；第二類，是在歌劇及舞劇上演之前演出之音樂，有時稱「序曲」，作為引導劇情氣氛之用¹³；第三類，則是在組曲或一首主要樂曲（本曲）之前，作為主要作品的引導之用，例如巴哈的四十八首平均律之前奏與賦格；第四類，是特別在浪漫樂派時期所流行的一種獨立的前奏曲，這些前奏曲有些帶有標題，有些具有標題音樂風，它們有如一首詩，音樂中充滿詩意，有標題者更是符合其題意而創作。

此首作品之前奏曲屬於第三類，放在賦格之前以引導賦格，但卻相當新式。巴哈的前奏曲有詠嘆調（Aria）、分解和弦、創意曲（Invention）三種方式，而此曲則依據中國戲劇開幕前之鬧台及鑼鼓喧天之型式，仿銅鑼、鐃鈸之音響，並在這些音響中暗示賦格之主題。

第二節 有關《賦格》

賦格之作曲法，在西方之音樂，應以巴哈時代達到最高峰。到了古典時期，音樂創作主流由賦格轉入奏鳴曲，很少有作曲家再認真從事賦格之創作，只仍有少數作曲家寫了極少數的賦格曲，例如：貝多芬後期之鋼琴曲及弦樂四重奏，及韓德爾、海頓神劇中的創作。及至浪漫派更與賦格之古老形式脫

¹² 1936年之作，第一樂章為平靜的行板，以賦格形式處理切分節奏的主題。

¹³ 早在中國唐朝，宴樂（燕饗樂）即有大曲，其第一段稱為『散序』，即前奏之意。

離了關係，除了少數諷刺性的模擬式賦格（Fugatto），恥笑從事古老之賦格創作。到了印象派，更是無人問津。但是進入二十世紀後，西方音樂雖脫離了調性（巴哈賦格正是調性的產物），竟然有些現代音樂作曲家，以非調性之手法，作了復興賦格之創作，例如：巴爾托克（Bela Bartok, 1881~1945）、蕭士塔高維契（D. D. Shostakovitch, 1906~1975）、亨德密特（Paul Hindemith, 1895~1963）、巴黎六人組中之奧乃格（Arther Honegger, 1892~1955）、貝爾格（Alban Berg, 1885~1935）等人。

第三節 有關主題

此首賦格之主題，是由一個十二音之音列構成，但整個賦格之發展結構，並未採取一般十二音音列之無調手法¹⁴，但十二音當時在歐洲音樂之流行，也在他的身上發生了影響，除此首之外，在其清唱劇「兵車行」¹⁵以及琵琶獨奏曲「錦瑟」¹⁶，都採用了十二音音列為主題，但處理方式卻非無調性的。他的意圖很明顯的，無論在前奏曲中採用鬧台式風格，在賦格中講無調主題，均以廣義的方式處理。

主題如下：



但未採用音列技法而達無調音樂的目的，如旬白克（Arnold Schönberg, 1874~1951）的技法。以他的作品二十五，為鋼琴的組曲（Suite für Klavier¹⁷）

¹⁴ 事實上作曲者許常惠教授在其所有之作品中，沒有一首是完全無調的作品。

¹⁵ 杜甫詞，作品八，於1958年所創作。

¹⁶ 作品二十一，於1977年創作完成，由聲美唱片於1981年作有聲出版。

¹⁷ 由Prelude、Govott、Musett、Intermezzo、Munuet、Gigue六曲組成。

中的第一首前奏曲為例，它的基本音列爲：（譜例①）



它的排列變化進行如下：（譜例②）



譜例①爲譜例②之移調，呈增四度（或減五度）關係。再看譜例③：



譜例③爲譜例②之分組倒影。

然而，許教授譜寫之本作品並無排列組合之變化，它的主題永遠保持十二音音列基本型。

第三章 「前奏曲」作品分析

一個音樂作品的成立，以古典音樂爲根據的樂理來說，必須具備三大要素，也就是節奏、旋律及和聲。而此種定義早已被現代之音樂家及音樂學者看作是一種不合理的落伍觀念，比如說：中國的鑼鼓音樂，既無旋律又無和聲，但仍然是中國音樂文化中一個重要的產品特色；又如西方的葛麗果聖歌

(Gregorian chant)¹⁸，屬於語言聲韻之自由節奏，所以既無和聲也無節奏；在二十世紀，更有電子合成器音樂 (Electronic Music)，也有具像媒體音樂 (Concret Music)，更使人想到樂理上保守的觀念，既無法適用世界各地傳統音樂，也無法說明現代的前衛音樂。其實，音樂的要素，不僅包括節奏、旋律、和聲，更應考慮到音色、音強、音高以及音結構……等更精細的部份。

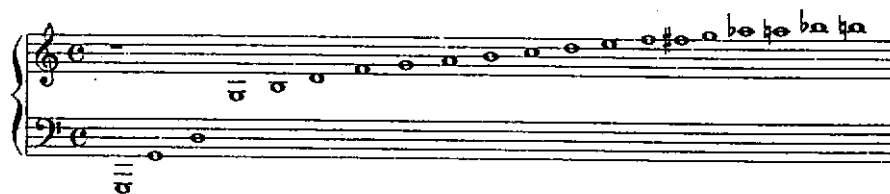
許常惠教授譜寫的這首「前奏」之分析，更是無法用傳統古典的和聲、節奏、旋律及曲式來分析。

第一節 鋼琴音響與和聲

這裡之鋼琴音響，是在某種程度的模仿銅鑼類的音響，也就是中國傳統上「八音¹⁹」中的「金類」。例如：以鐘或鑼來說，一個音的音響會產生一系列的泛音，是非常複雜的，一般都以自然泛音列來說明：(譜例①)



事實上，一個音產生之後，不只會引起屬於這個音的泛音系列，它同時也會產生其泛音的另一個泛音系列。(譜例②)



¹⁸ 這是一種天主教堂的禮拜音樂，其來源部份為猶太聖歌，部份為希臘樂調。到了第六世紀末羅馬主教葛麗果一世 (Gregor I) 將天主教堂各種歌樂加以整理，按照宗教年度的儀式編輯，製為專書，因此名為葛麗果聖歌。(王沛綸〈音樂辭典〉樂友書房，1963年4月5日，頁274)。

¹⁹ 八音是指金、石、絲、竹、匏、革、土、木。

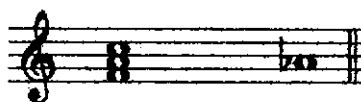
因此，一個音之產生，也同時帶來了很複雜的迴音或餘音，這種現象，尤以「鐘」及「大鑼」中更為明顯。這首前奏之創作意圖，根據作曲者表示，多少意圖模仿中國之鑼鼓，像是京劇中的鬧台。

泛音的基礎，主要過程在第一個根音到第六個泛音所構成之三和弦，所以前奏曲廣義的和聲安排上，是用三和弦為基礎，然後加入許多附加之半音，使這些音響產生一種模糊的效果，換句話說，就是不同之泛音的混合效果，所以，這裡雖以三和弦為基礎，但此和弦完全不具古典那種調性功能，只考慮到音響與音色的效果，以鋼琴而言，作曲者許常惠教授認為，是屬於「金類」的樂器。

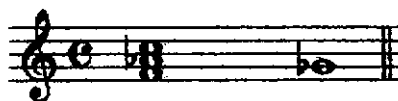
其所運用之和弦，以音程效果來說，如以下之分類：

◁第一類H1：是三和弦＋一個音＞

① 是大三和弦＋小三度



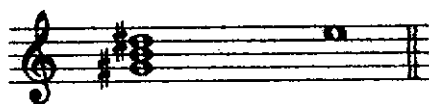
② 是小三和弦＋小二度



③ 是小三和弦＋完全四度



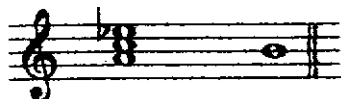
- ④ 是小三和弦+大六度



- ⑤ 是大三和弦+增四度



- ⑥ 是減三和弦+一個音



◁第二類H2：是五聲音階系統▷

- ① 是四三和弦（四聲裡面的三音）



- ② 是五四三和弦（五聲裡面的四音）



◁第三類H3：是七聲音階系統▷

- ① 是七聲缺三音，構成四三二和弦



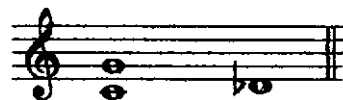
◁第四類H4：是全音階系統▷

- ① 是六音缺二音，構成五四二和弦

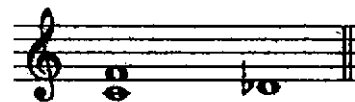


◁第五類H5：是音程＋一個音▷

- ① 是完全五度音程＋小二度



- ② 是完全四度音程＋小二度



以上和弦完全沒有古典和聲，以音程的效果來說可分為H1、H2、H3、

H4、H5 五大類：

第一類，以三和弦出發，加上附加音程，以模糊三和弦。

第二類，五度循環系統中有四聲及五聲，但都去掉一個音。

第三類，屬七聲音階系統，但缺三音，構成四三二和弦。

第四類，本身為全音音階，但六音缺二音，構成五四二和弦。

第五類，一個音程，通常為完全四度及完全五度為基礎，但都再加一個半音之附加音。

因此，在此可看出，其和聲功能不在調性，而在色彩。

第二節 鋼琴音響與節奏

「節奏」主要是由音的長短與強弱構成，經其規律運動而產生「節奏」。音的長短自然是與拍子有關，例如：

以  為一拍：   

以  為一拍：   




強弱主要表現在節拍上，例如：



此曲中，鋼琴所採用的節奏可以分為二種：

①規律節奏（在樂曲分析時以 R1 代稱），也可以說是等值節奏，沒有突強突弱，音量的變化只有一種漸強與漸弱。

②不規律節奏（在樂曲分析時以 R2 代稱），它雖也是一種等值節奏，但強弱之出現卻是不規則的。

許教授在此前奏曲中所表達之拍子，並無改變，總以同一種拍子（以  為一拍，一小節二拍   ）表現，但在它的強弱裡面，以規律節奏及不規律節奏的設計，突顯其變化。簡單說，此曲是一種規律節奏與不規律節奏

之對比。

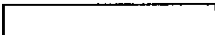
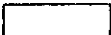
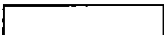
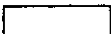
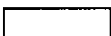

第三節 鑼鼓點與曲式

中國的民間音樂中，有一種叫「鑼鼓點」，特別是用於戲劇演出，它是由鑼鼓的各種不同打法組成，配合其做不同的場面演出。例如：戲曲的鑼鼓，一般都有上百種不同之鑼鼓點（也就是鑼鼓的不同打法的集成），以其不同之場面、角色、劇情等，而使用不同之鑼鼓點，換句話說，也就是暗示不同之場面、角色及劇情。

這首前奏曲似乎想採用了中國不同之鑼鼓點，所以節奏之變化，本身即影響到其曲式結構。因此在進入曲式分析的時候，不得不考慮第一節討論之和聲音響（分析時以“H”代表之，根據其分析有H1、H2、H3、H4、H5五類）、第二節討論之節奏音響（分析時以“R”代表之，根據其分析有R1、R2兩種）以及後面賦格主題（分析時以“T”代表之）之出現或暗示。

前奏曲如以H（和聲）與R（節奏）的結構分析，即形成曲式如下：


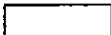

第一大段（45小節）

第一小段	12小節		R1 H1	T沒有出現
第二小段	7小節		R2 H1	T沒有出現
第三小段	9小節		R1 H1	T沒有出現
第四小段	6小節		R2 H1	T沒有出現
第五小段	6小節		R1 H1	T沒有出現
第六小段	5小節		R2 H1 + H2	T沒有出現

第二大段（23小節）



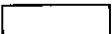
第一小段	9小節		R2 H1	T沒有出現
第二小段	6小節		R2 H1	T沒有出現
第三小段	8小節		R2 H1	T沒有出現

第三大段（17小節）





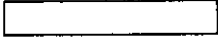

第一小段	5小節		R2 H1 + H2	T出現一半 (十二音音列之前六音)
第二小段	7小節		R1 H1	T沒有出現
第三小段	5小節		R2 H1 + H2	T出現一半

(十二音音列之後六音)

第四大段 (19 小節)

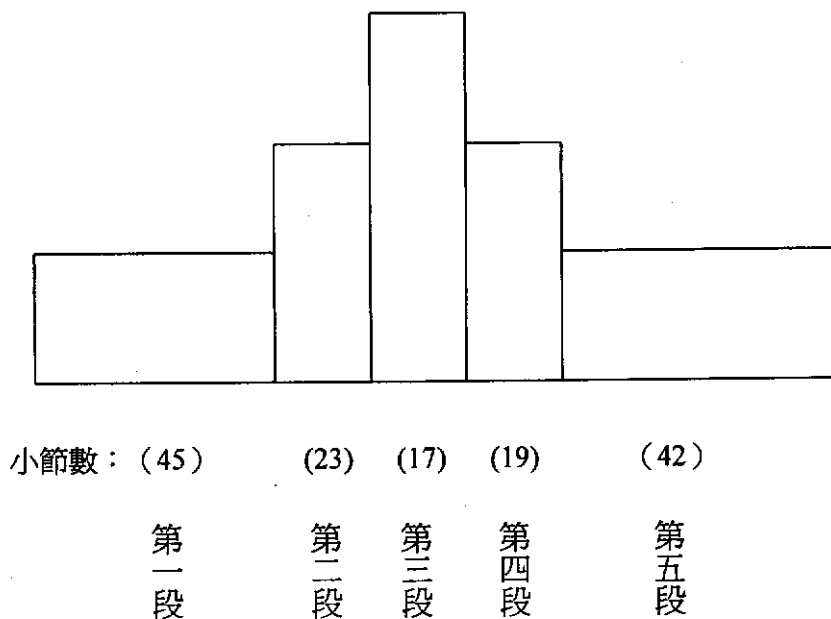
第一小段	6 小節		R1	H1 + H2	T 沒有出現
第二小段	7 小節		R2	H1 + H2	T 沒有出現
第三小段	6 小節		R1	H5	T 再度出現

第五大段 (42 小節)

第一小段	5 小節		R1	H1	T 沒有出現
第二小段	3 小節		R2	H1	T 沒有出現
第三小段	9 小節		R1	H1	T 沒有出現
第四小段	4 小節		R2	H1	T 沒有出現
第五小段	12 小節		R1	H1	T 沒有出現
第六小段	9 小節		R2	H1	T 沒有出現

(亦可當作 Coda)

前奏曲如以主題 T 為高潮分析，其曲式如下：



第四章 「賦格」作品分析

傳統賦格之主題，是完全建立在調性之和聲功能上，例如：主題如果從主音出發必須屬音結束，或是屬音出發主音結束。但是，此曲完全與調性無關，「賦格」是緊接前奏曲之後，由第 147 小節至第 181 小節，共長三十五小節，主題採用了無調性的十二音音列。

第一節 主句與答句

現以「提示部」、「發展部」與「緊迫部」（此曲即 Coda）三個部分來分析。

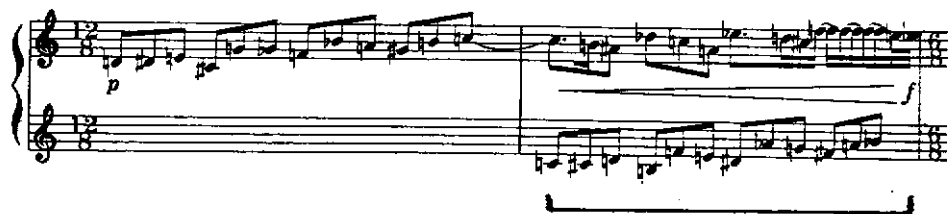
（I）提示部

提示部²⁰是由第 147 小節至第 154 小節，共八小節。其主句（譜例一）與答句（譜例二）如下：

譜例一：



譜例二：



²⁰ 以 S 代表主句，A 代表答句，CS 代表對句。

兩者關係爲：主句起音 d，答句之起音 c，答句比主句低大二度。其後第 150 小節之主句（譜例三）與答句（譜例四）之關係：

譜例三：



譜例四：



比較兩者之關係，則答句比主句高大二度。第 151 小節開始之主句（譜例五）與答句（譜例六、七）如下：

譜例五：



譜例七



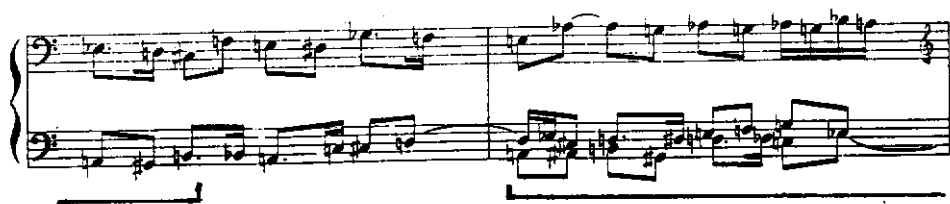
主句起音爲 b，答句兩句起音分別爲 a、g，答句比主句高、低完全五度。

(II) 發展部

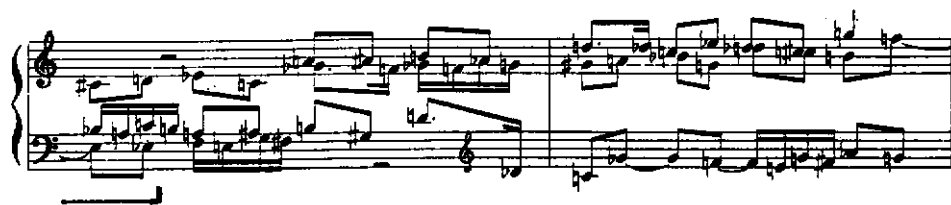
發展部是第 155 小節至第 176 小節，共二十二個小節，可以分六組來分析：

第 I 組主句（譜例八）與答句（譜例九）如下：

譜例八：



譜例九：



其答句之主音 a，比主句之起音 d，高完全五度。

第 II 組中，第 158 小節之主句（譜例十）與其後之答句（譜例十一）爲五度關係：

譜例十：



譜例十一：



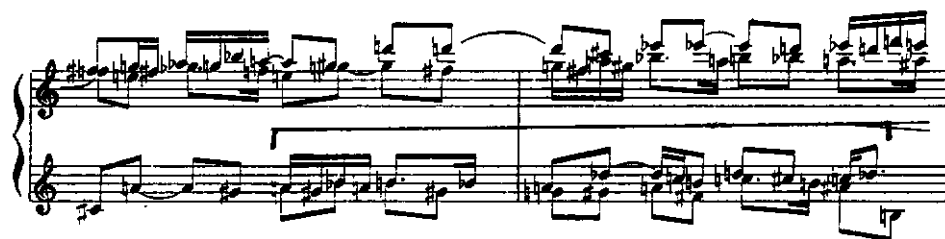
另一答句（譜例十二）與前組之答句則為同音。

譜例十二：

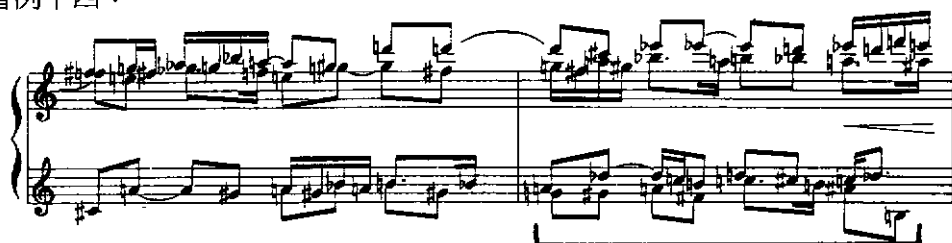


第 III 組中，第 160 小節主句（譜例十三）與第 163 小節之答句（譜例十四）為五度關係，第 161 小節之答句（譜例十五）比主句低大二度。

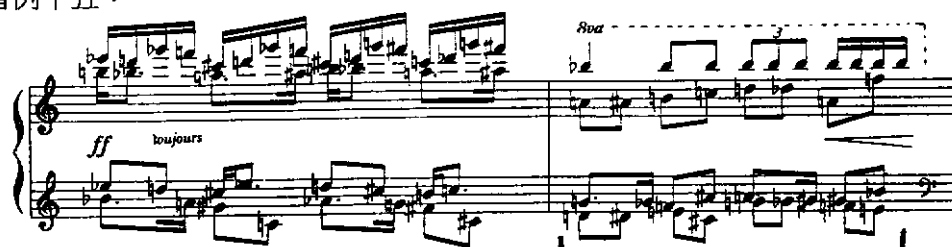
譜例十三：



譜例十四：

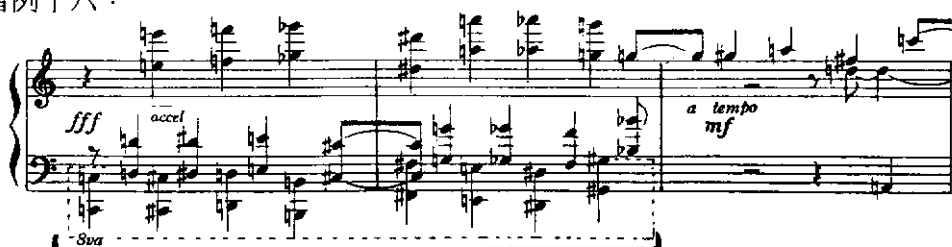


譜例十五：



第 IV 組中，第 164 小節連續出現三次主題（譜例十六），起音均差一個全音。

譜例十六：



第 V 組中，第 165 小節最後半拍開始之主句（譜例十七），與其後之答句差一個全音。

譜例十七：



第 VI 組中，主題共出現四次（譜例十八），其起音分別為 g、d、a，均為五度關係。

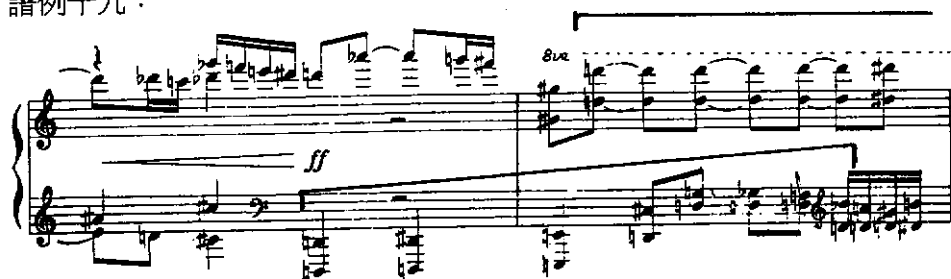
譜例十八：

The image shows three systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system includes a forte (f) dynamic marking. The music features complex harmonic textures with many accidentals and slurs.

(III) 緊迫部

緊迫部 (Coda) 分結尾 Coda 1 及 Coda 2，由第 176 小節開始之 Coda 1，主題出現兩次（譜例十九），起音均為同音；

譜例十九：



Coda 2 是在一小節之內，連最後一次的「逆行」，主題一共出現五次，也就是進入緊追部（譜例二十），其起音分別為 c、g、e、a、d，構成五聲音階。

譜例二十：

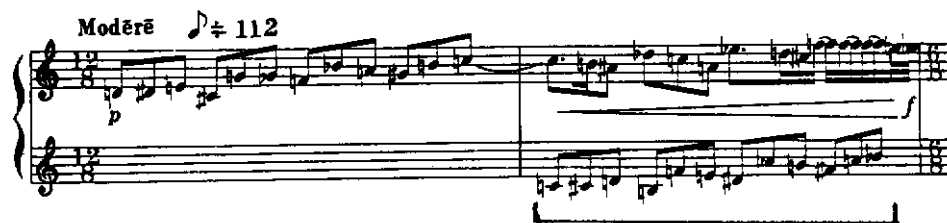


由此分析看來，此作品中主句答句之關係，在發展部中幾乎出現各種音程，例如：二度（轉位七度）、四度（轉位五度）、及八度；答句之進入包括「賦格式之進入」（主句結束後，答句才進入）及「卡農式進入」（主句未完答句緊跟進入）；此外，在最後緊追部中出現五聲音階關係。

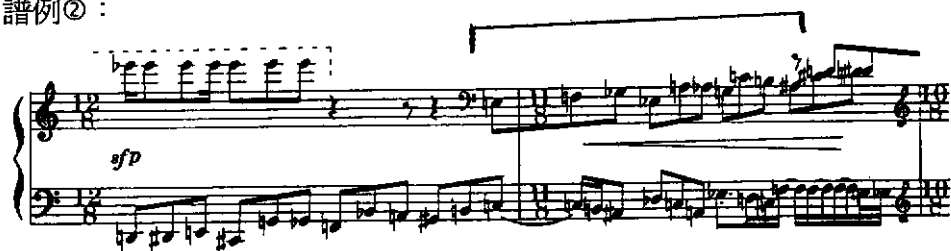
第二節 對句與答句

對句之次數遠不如主句和答句，只有在提示部中出現三次（譜例①、②、③）。

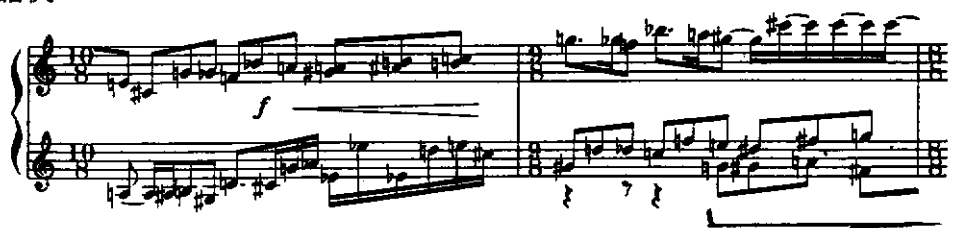
譜例①：



譜例②：



譜例③：



往後的發展部中很少出現，除了第 156 及第 166 小節中（譜例④），出來二次。緊追部（Coda）中並未出現。

譜例④：



第三節 結構

此曲「賦格」結構算是很嚴密的，雖然採用了十二音音列之主句，但是在發展之手法上，包括了巴洛克時代傳統之調性（I、IV、V 級構成），以及近代巴爾托克等人之非調性手法，我們很明顯的可以感覺到此首賦格是受了巴爾托克之「為弦樂器、打擊樂器與鋼片琴之音樂」（Musik für

Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta) 之第一樂章，此首作品或多或少的影響。

然而，在最後之緊迫部，許教授以五聲音階之五個音作為五聲部之緊迫，突顯了五聲音階明朗和諧之音響效果。也可以說是在最前進的西方無調方法中，他還想恢復一些傳統音樂的效果。

第五章 結論

第一節 中西音樂的交流

談到中西音樂的交流，我們可以三個階段來說：

【第一階段】西方樂器及演奏演唱法之採用。自從清末民初，中國的音樂界像其他亞洲國家全盤引入西方之音樂，這些音樂首先引進的是樂器，包括所有之西方樂器，以及演奏演唱法之採用，至於所演奏演唱之樂曲，當然屬於西方之作品。

【第二階段】西式音樂教育之引進。最初我們廢除了科舉制度²¹，在中國主要城市中開始有所謂「新式學堂」（即後來的國民中、小學），而且在課程中排入了「樂歌」的西式音樂課程，即「學堂樂歌」，開始了一般的音樂教育。然後在民國十六年創立第一所音樂專業學校，也就是上海的「國立音樂院」²²，成為培養中國新音樂家之搖籃地。自此，我們一方面去外國留學，一方面也開始在自己的國土上訓練新音樂家。

【第三階段】中國新音樂作品之產生。以中國之鋼琴作品而言，我國音樂家開始譜寫鋼琴作品，要以黃自與趙元任為最早，作品包括黃自先生的創意曲（Invention）及趙元任先生的和平進行曲（1915年）、偶成（1917年）、小朋友進行曲（1919年）等。

²¹ 西元 1905 年，滿清廢科舉、興公學。

²² 在這之前，北京曾有多所音樂科系之設立，包括北京大學成立了音樂傳習所、北京女子高等師範學校設立音樂科及北京藝術專科學校（藝專）設立的音樂科，但都因北洋軍伐政府的不重視，無法維持長久而不久即停頓下來。

但是，從西方音樂的觀念而言，此時期的發展仍只停留在一種粗淺的習作階段，更可惜的這些作品沒有中國風格，且和他們同時代的西方音樂作品相比，亦未具有當代之西方音樂風格，只被視為模仿古典與浪漫階段而已。

在中國產生屬於我們自己現代風格的作品，應為俄國作曲家齊爾品²³來到中國²⁴之後。他鼓勵當時之東方音樂家應表現世界性之現代感，同時更要繼承自己民族音樂之傳統，在齊爾品之鼓勵與提倡之下，產生了齊爾品選輯的新音樂作品，例如：賀定綠汀之「牧童短笛」及江文也的「三首舞曲」等作品。可惜，此時已接近於中日戰爭的爆發，中國整個音樂藝術的創作至此停頓了下來。

中國新音樂的創作，由於動亂的關係，在中國大陸等到 1949 年「百花齊放」才開始，在台灣則由 1960 年的「製樂小集」成立才開始，大部份作曲家傾向創作中國的現代風格（尤其年輕一代）。

許教授之作品，可以說就是在這樣的歷史演變中，一方面期望維持傳統，另一方面又想創新，而產生的一首現代鋼琴作品。比如說：作品中的十二音音列及無調手法之製造與結合，是屬於現代的手法；而鑼鈸音樂的敲擊，以及五聲音階和弦的採用，則又維持了部份中國音樂的傳統素材。

第二節 中國傳統音樂的創新

「傳統」與「創新」給一般人感覺是相背的，即「傳統」表示古老與保守，「創新」表示現代與前進。但是實際上「傳統」與「創新」在藝術文化上卻是一體之兩面，因為「傳統」是一種延續，除了古老性之外還有延續性，若是不具此特性，則非真傳統。比如說：以中國文學來說，其傳統與創新不是停止不前的，由周朝的詩經、漢賦、唐詩、宋詞、元曲……，不斷之發展與創新，形成強而有力、久而彌堅的真傳統。

²³ 齊爾品 (Tcherepnin Alexander, Nikolayevich) 於 1899 年生於聖彼得堡，1977 年卒於巴黎。

²⁴ 齊爾品於 1935 年來到中國上海，於 1937 年「七七事變」戰爭爆發後離開。他在這段時期創辦了齊爾品作曲獎，及齊爾品作品收藏輯，積極推廣了中日現代音樂作品。

音樂也是如此，西方音樂之所以領先其他國家，由巴洛克、古典、浪漫，乃至二十世紀新音樂，它們是一代代作創新才形成之優良傳統。由此觀點來看，中國音樂自宋代以後，音樂在藝術上逐漸失去地位，自然也失去了傳統與創新。宋代以後，中國音樂的主流一般認為在戲曲上，很難看到音樂獨立表現。可喜的是，進入二十世紀以後，中西在文化上激烈的交流與衝擊中，中國音樂得到一次創新的機會，中國音樂家在全盤西化中，不忘記「傳統」與「創新」，同時兼顧傳統與創新之重要性，開始給我們提供了新的作品，並且這些作品已經累積相當可觀的數量。

作為一位鋼琴演奏者及教育者，不僅要介紹、演奏西方作品，更需要重視中國作品，並加以分析瞭解。因此要國內、外的人瞭解中國之鋼琴音樂作品，我必須從事研究作品，這一股熱忱成為分析工作的動力。這次發表是一個開始，也只是許教授這首作品的一部份，以後期望仍會繼續這項研究工作，讓關心近現代中國音樂的人士瞭解更多的中國鋼琴音樂作品。